

**El *De Laudibus Crucis* de Rábano Mauro.
Manuscrito 131 de la Biblioteca Histórica de la U.C.M.:
Una aproximación iconográfica.**

Helena Carvajal González

El *De Laudibus Crucis* de Rábano Mauro es el manuscrito más antiguo de los pertenecientes a la Biblioteca de la Universidad Complutense y formó parte de la dotación fundacional del Cardenal Cisneros. Según afirma Don Manuel Sánchez Mariana, previamente había pertenecido a la Reina Isabel y fue vendido al Cardenal Cisneros por Fernando el Católico¹.

Aparece ya mencionado en el *Index omnium librorum bibliotece collegii Santi Ildefonsi oppidi Complutensis* de hacia 1510 (Libro 1090 de Universidades. Archivo Histórico Nacional). En el Folio 7v del *Inventario de los bienes del colegio mayor de Sn Yldefonso* de 1523 se le sitúa en la parte superior del tercer plúteo donde aún permanecía en 1526, como señala el *Inventario* de este año (Libro 1092 de Universidades. Archivo Histórico Nacional).

El *Libro del ynbentario de los Zensos Alquitar deste principal Collegio mayor de San Illephonso y bienes muebles de la Librería...* de 1565 (Libro 920 de Universidades. Archivo Histórico Nacional) en su folio 162v lo describe como *de mano En tablas blancas y tachones*.

El *Index librorum manuscriptorum* (Mss. 307 de la Biblioteca Histórica) realizado por Felipe F. Vallejo en 1745 y copiado por Antonio de la Cruz, también lo menciona y lo relaciona con las dos Biblias visigóticas, comparación no muy afortunada salvo por las fechas. Una anotación marginal del XVIII constata que el códice ya había sido mutilado por entonces.

Villa-Amil dice de él que contiene numerosos laberintos y que carece de fin. Además, señala que es un *códice escrito en 35 hojas de pergamino, de 326 por 247 milímetros, con letra de transición de la gótica a la francesa, epígrafes y figuras de colores*² y que debe datar del siglo XI o XII aunque, en una nota al pie, recuerda

¹ “Manuscritos que pertenecieron a Isabel la Católica en la Biblioteca de la Universidad Complutense”. *Pecia Complutense*. Nº 3 Junio, 2005. Edición digital consultada el 15-6-2005 [<http://www.ucm.es/BUCM/foa/pecia/num3/index03.htm>]

² VILLA-AMIL Y CASTRO, J. De: *Catálogo de los manuscritos existentes en la Biblioteca del Noviciado de la Universidad Central (procedentes de la antigua de Alcalá)*. Madrid, 1878. Pág. 50 y nota.

que en los índices de la Biblioteca se le considera como compañero de los manuscritos 31 y 32, dos Biblias del siglo IX, la segunda de ellas perdida en la Guerra Civil.

Por su parte Domínguez Bordona lo fecha también en los siglos XI o XII y señala que presenta *figuras de colores*³.

Rábano Mauro y el *De Laudibus Sanctae Crucis*.

Rábano Mauro (Maguncia, c.780 - Winkel, 856) fue discípulo de Alcuino de York y abad del monasterio de Fulda, así como obispo de Maguncia. Además de ejercer como teólogo, poeta y científico, actuó como consejero de Ludovico Pío, de Lotario y de Luis el Germánico y se interesó por la correcta formación del clero, preocupación ésta que plasma en su obra *De institutione clericorum*. Su pensamiento ejerció gran influencia en la Europa central durante la Edad Media.

De Laudibus Sanctae Crucis fue redactada en el año 815 para Luis el Piadoso e impresa por vez primera en Pfortzheim en 1503. Se trata de la colección de laberintos con cruces insertas más extensa que se conoce y es, además, una obra muy poco frecuente en España. De los dos ejemplares conservados en nuestro país, el de la Biblioteca Histórica "Marqués de Valdecilla" es el más antiguo, seguido por el ejemplar de fines del XI custodiado en la Biblioteca Nacional y traído a España desde Sicilia por el Duque de Uceda⁴.

La presencia de lo que Rafael Cózar define como *visualidad literaria*⁵ es palpable ya en los textos sagrados hebreos, desde donde pudo pasar a la literatura griega, sobre todo durante el periodo alejandrino. Calímaco y Teócrito en el siglo III a. C, Dionisio de Halicarnaso durante el reinado de Augusto o San Gregorio Nacianceno (S. IV) utilizan caligramas, laberintos y todo tipo de juegos fonéticos y formales en su producción literaria.

Sin embargo, los verdaderos precedentes de Rábano Mauro y su *De Laudibus Sanctae Crucis* son Publio Optancio Porfirio, poeta al servicio de

³ DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: *Manuscritos con pinturas: notas para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de España*. Tomo I (ÁVILA-MADRID) Centro de Estudios Históricos. Madrid, 1933. Pág. 495.

⁴ Domínguez Bordona dice que perteneció a la Colección del Duque de Uceda y posteriormente a Felipe V y lo describe como un manuscrito *con notable iluminación consistente en laberintos de letras a toda página sobre los que se superponen figuras en color, y en otros casos representaciones simbólicas de la Cruz a base de figuras geométrica*. DOMÍNGUEZ BORDONA, J. *Op. Cit.* Tomo I (ÁVILA-MADRID). Pág. 377 nº 931

⁵ CÓZAR, R. De: *Poesía e imagen: Formas difíciles de ingenio literario*. El Carro de la Nieve. Sevilla, 1991. Edición digital consultada el 02-02-2005
[http://boek861.com/lib_cozar/portada.htm]

Constantino el Grande, y Venancio Fortunato, obispo de Poitiers y principal creador de laberintos del siglo VI.

Con el Renacimiento Carolingio, este género de la poesía formalista alcanza una de sus cotas más altas en cuanto a producción y difusión. Sin duda, el *De laudibus Sanctae Crucis* de Rábano Mauro fue la colección de *Carmina figurata* más importante y célebre de su tiempo y uno de los hitos poéticos y artísticos de la cultura carolingia. De hecho, Hinks considera que la devoción al tema de la cruz que se aprecia en el arte carolingio del 850 en adelante se debe en gran medida a la influencia del *De Laudibus Sanctae Crucis* de Rábano Mauro⁶.

La obra se compone de veintiocho tetrágonos pentacrósticos de carácter jeroglífico⁷ que versan sobre la alabanza a la Santa Cruz; aun con variedad de matices, todos comparten un esquema temático y formal que da estructura a la obra. En cuanto a la organización, la obra se divide en dos libros, el primero formado por los veintiocho poemas gráficos acompañados por su explicación en la página opuesta, y el segundo consistente en un desarrollo del contenido de los mismos.

Casi unánimemente se considera que existió una primera versión del texto corregida por el propio autor antes de mediados del siglo IX, que es la que vemos en la mayoría de los ejemplos, salvo en el código Reginense 124 que incorpora sobre la versión primitiva las correcciones posteriores. El ejemplar Complutense recoge ya las innovaciones de la versión corregida por ser probablemente una copia de otro de la zona Maguncia-Fulda que ya las incorporaba⁸.

Aunque la cruz es el elemento básico de las figuras que aparecen en la obra, Rafael de Cózar diferencia cuatro tipos de estructuras formales⁹:

a) Textos con representación figurativa en relación con el tema del poema.

En este grupo se encontrarían las representaciones de Ludovico Pío, Cristo con los brazos abiertos, cruz con serafines y querubines, el Cordero con el Tetramorfos, cruz formada por siete flores en horizontal y vertical y Rábano Mauro alabando la cruz.

b) Fundamento letrista en la elaboración de las cruces y los símbolos.

⁶ Vid. HINKS, R.: *Carolingian Art*. University of Michigan Press, 1992. Pág. 121-122

⁷ Composiciones que forman frases o versos independientes dentro de las líneas normales de un texto continuo. Al respecto Vid. PINEDA, V.: "Figuras y formas de la poesía visual". *SALTANA*, nº 1. Edición digital consultada el 7-3-05 [<http://www.saltana.org/1/docar/0436.html>]

⁸ SÁNCHEZ MARIANA, M.: "Un código carolingio en la Universidad Complutense: De Laudibus Crucis de Rábano Mauro". *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios (Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez)*. Tomo III. Santiago de Compostela, 2004. Pág. 258.

⁹ CÓZAR, R. De: *Op. Cit.* Edición digital.

En este tipo encontramos textos con cruces insertas y formadas a partir de letras. Es un modelo de gran complejidad por los diferentes niveles de lectura que surgen ya que, además de la lectura lineal del poema, el autor agrupa diversas letras para formar otras mayores que crean a su vez nuevas palabras; con frecuencia estas palabras además forman gráficamente la cruz.

c) Figuras geométricas como elementos constructivos.

Esta variedad es la más frecuente en la obra; las figuras geométricas suelen representar algunos de los aspectos que trata el poema y, en muchas ocasiones, tienen además implicaciones de simbolismo numérico.

d) Cruz simple formada con los ejes vertical y horizontal del cuadro de letras.

Es el más sencillo y menos numeroso de la obra pues consiste únicamente en destacar el verso central, tanto en su disposición vertical como horizontal, para formar la imagen de la cruz.

El ejemplar de la Universidad Complutense (Mss. 131)

El manuscrito de la Biblioteca Complutense es el ejemplar más antiguo que se conserva en España de una obra muy célebre y alabada en su tiempo; se trata una copia algo más modesta que otras contemporáneas, quizá por surgir en una sede monástica con menos poder y tradición que otras del momento, aunque con una floreciente biblioteca elaborada gracias a la labor de reputados copistas franceses.

En su completo estudio, Don Manuel Sánchez Mariana señala que el códice no sólo está falto de fin, sino también de principio. Reproducimos aquí la estructura que Sánchez Mariana le atribuye¹⁰:

f.I: Comienza con el comentario a la figura VI: «Quantos ergo et quales fructus lignum....»

ff.IV-22: Figuras VII-XXVIII, en los folios vueltos, con el comentario en el folio recto enfrentado. Termina el F.22: «....Explicit Deo iuvante opus Magnetii Hrabani Mauri in honorem sanctae crucis conditum.»

F.22v: Documento de Salzburgo, añadido en el siglo XII.

f.23: «Incipit praefatio libri secundi: Mos apud veteres fuit ut gemino stilo... »

f.23v.. «I: De prima figura in qua Christi imago manus in morum expandit crucis: Ecce filius Dei...»

f.35v.. « XXVIII: De figura octava decima(sic) ubi opifex ipse sanctam crucem adorabat »: « ...omnia namque te glorificant et benedicunt quae in imis et quae in supernis sunt [...] » (Faltan unas 26 líneas de texto).

¹⁰ SÁNCHEZ MARIANA, M.: *Op. Cit.* Pág. 254.

Faltarían, por tanto, los preliminares y las figuras de la I a la VI (con cuya explicación comienza el manuscrito) donde se ubicarían, entre otras, las habituales representaciones de Ludovico Pío con la Cruz, Cristo con los brazos abiertos y los serafines y querubines. Además de algunos folios con texto explicativo, falta la figura nº XV que nos mostraría la imagen del Cordero con el Tetramorfos.

La letra empleada es la minúscula carolina para el texto, tanto de los poemas como de los comentarios, y la capital para los textos superpuestos a las ilustraciones y su correspondiente transcripción en las páginas del comentario. Según Sánchez Mariana, determinados detalles arcaizantes del texto, tales como la *a* abierta, el empleo de la *N* capital al inicio de alguna palabra o un sistema de abreviación bastante simple, revelan una cercanía al primer periodo de la escritura carolina; este hecho se explicaría por la presencia en Salzburgo de copistas franceses procedentes de Saint Denis y Saint Amand en el tránsito del siglo VIII al IX¹¹.

El manuscrito no está fechado ni contiene indicación alguna sobre el copista, el *scriptorium* donde se realizó o sobre poseedores antiguos del mismo. Sin embargo, el documento del siglo XII relativo a la «Zecha» inserto en el verso del folio 22 nos da algunos datos sobre su posible origen¹².

La «Zecha» de la ciudad de Salzburgo, fraternidad de tipo espiritual compuesta tanto por clérigos como por laicos, tenía como función hacerse cargo del entierro de sus miembros así como velar por sus almas mediante misas y limosnas. El hecho de que se insertase el documento en una hoja en blanco de la obra, parece indicar que el manuscrito se encontraba en Salzburgo en el siglo XII y, según Sánchez Mariana, resulta *muy probable que estuviera en el mismo lugar desde el siglo IX y posible y verosímil el que hubiera sido copiado allí mismo*¹³.

La sede monástica de Salzburgo fue fundada en el siglo VIII por san Ruperto sobre el ya existente monasterio de San Pedro. Su ascenso a sede episcopal se debe al gran reformador y organizador de la iglesia germana, san Bonifacio (?-755), oriundo de Inglaterra y gran colaborador de Carlos Martel y Carlomagno. Bonifacio, nacido, Wynfrid, logro la conversión de numerosas zonas resistentes al cristianismo, reformó la iglesia existente e impuso la regla de san Benito, al tiempo que logró restaurar definitivamente las relaciones con la Santa Sede.

Fue Bonifacio quien impuso al Abad Juan en la sede de Salzburgo, vacante desde la muerte de su fundador San Ruperto, y logró el ascenso del

¹¹ Al respecto vid. SÁNCHEZ MARIANA, M.: *Op. Cit.* Pág. 255 y 256.

¹² Una transcripción del documento se encuentra en SÁNCHEZ MARIANA, M.: *Op. Cit.* Pág. 259.

¹³ Ídem. Pág. 258. Existe otro documento relativo a la fraternidad en la Staatsbibliothek de Munich, en un códice del siglo XII procedente del monasterio de Tegernsee.

monasterio a sede arzobispal. El monasterio gozó de la protección de Carlomagno, sobre todo durante el obispado de Arno, quien hizo venir a copistas franceses para constituir la primera biblioteca. Según Manuel Sánchez Mariana el *De Laudibus* quizá se copió con Adalram (821-36) o con Liuphram (836-59) siguiendo modelos carolingios por copistas franceses de Saint Denis o Saint Amand¹⁴.

La Cruz: significado e iconografía

El símbolo de la cruz es uno de los más ancestrales y complejos que existen. A ello hay que sumar la extensa carga simbólica que el cristianismo le ha otorgado a lo largo de los siglos.

Originalmente, la cruz se interpretó como un cruce de energías y de planos, una intersección de opuestos como cielo y tierra o tiempo y espacio que se muestran casi igualados cuando la cruz toma forma de T. Al igual que el cuadrado, participa del simbolismo del número cuatro, por lo que también representa los cuatro puntos cardinales.

Si se inscribe en un círculo, se convierte en el término medio entre el cuadrado y el círculo, como también lo es el octógono, y en símbolo del equilibrio entre actividad y pasividad del ser humano perfecto. Cuando la cruz aparece con esta forma sus brazos asemejan los radios de la rueda, por lo que puede ser entendida como símbolo solar, tal y como sucede entre los pueblos asiáticos y germanos¹⁵. En la tradición hebrea la cruz aparece muchas veces como símbolo de los ritos de iniciación primitivos¹⁶.

En los primeros siglos del cristianismo la cruz no fue empleada como símbolo religioso ni identificativo por las connotaciones que esta forma de ejecución implicaba, ya que sólo se aplicaba a los estratos más bajos de la sociedad; los primeros seguidores, de formación y mentalidad hebrea, no podían identificar al Mesías, vencedor por definición, con esta forma de suplicio. No fue hasta principios del siglo IV, cuando el emperador Constantino eliminó esta forma de martirio por deferencia a la muerte de Cristo, que el símbolo de la cruz empezó a remplazar a otros más empleados, como el Crismón o el pez.

Una vez aceptada como símbolo, el cristianismo ha enriquecido espectacularmente la representación y trascendencia de la cruz, mucho más allá de su significado originario.

¹⁴ SÁNCHEZ MARIANA, M.: *Op. Cit.* Pág. 258.

¹⁵ VV. AA: *Símbolos*. Rioduero. Madrid 1978. Págs. 70-71

¹⁶ CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A. : *Op. Cit.* Pág. 366

Según Cirlot, la cruz es una inversión del árbol de la vida paradisiaco y ambos se constituyen como *Axis Mundi*, centro místico del cosmos por el que las almas ascienden hasta Dios¹⁷. Por ello, la iconografía los relaciona con frecuencia mediante cruces de aspecto leñoso o tetrafolias que, además, son una forma habitual de referirse a la doble naturaleza de Cristo, en consonancia con ideas como las expresadas por San Pablo cuando afirma que *Cristo, que es la virtud de Dios, la sabiduría de Dios, es también el árbol de la vida, en el cual debemos ser injertados; y, por nuevo no menos admirable don de Dios, la muerte del Salvador se convierte en árbol de la vida*¹⁸.

Entre las leyendas que rodean a la cruz destaca aquella por la cual el madero procede del árbol que surge de las semillas que Set coloca en la boca de su padre al enterrarle y que habrían salido del paraíso. Otra versión cuenta que las partículas del árbol plantado por Set sobre la tumba de su padre, del que sale la cruz, se esparcen a través de todo el universo causando milagros tras la crucifixión¹⁹. Cualquiera de las dos versiones refuerza la ambivalencia de la cruz como símbolo de sacrificio de Cristo y Árbol de la Vida así como de las dos naturalezas del Salvador.

Entre las formas más antiguas de representación se encuentra la cruz en Tau que para Marie-Madeleine Davy simboliza *la serpiente clavada a una estaca, la muerte vencida por el sacrificio*²⁰. En Num. 21, 6-9 las serpientes terrestres hacen perecer a muchos israelitas, pero la de bronce que Yahvé manda hacer a Moisés les devuelve la salud; además, en el evangelio de Juan, el propio Cristo se compara a la serpiente de bronce²¹. Por ello, hasta el siglo XIII, Cristo que regenera a la humanidad aparece en ocasiones representado como una serpiente de bronce sobre la cruz, tal y como se lee en el poema místico traducido por Rémy de Gourmont²².

El Sacrificio de Isaac se ha considerado prefiguración del de Cristo y con este carácter lo vemos aparecer en numerosos textos patrísticos²³; entre las relaciones que se establecen en esta comparación, se equipara la leña que lleva sobre los hombros Isaac a la cruz de Cristo²⁴. Finalmente es necesario distinguir entre la cruz de la pasión, símbolo de Cristo sufriente y de su muerte, y la cruz gloriosa de la Segunda Parusía. Esta última es *símbolo de la gloria eterna, de la gloria adquirida por el sacrificio y que culmina en una felicidad extática*²⁵.

¹⁷ CIRLOT, J. E.: *Diccionario de símbolos*. Labor. Barcelona, 1978. Pág. 154

¹⁸ Rom. 6, 5

¹⁹ CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., : *Op. Cit.* Pág. 363

²⁰ Ídem

²¹ Jn. 3, 13-15: *Nadie sube al cielo sino el que bajó del cielo, el Hijo del hombre, que está en el cielo. A la manera que Moisés levantó la serpiente en el desierto, así es preciso que sea levantado el Hijo del hombre, para que todo el que creyere en Él tenga la vida eterna.*

²² Vid. CHEVALIER, J. (Dir.) y GHEERBRANT, A.: *Op. Cit.* Pág. 935 y ss.

²³ Entre otros, San Cipriano, San Ambrosio, Tertuliano o San Ireneo. Vid. CABROL, F. y LECLERCQ, H.: *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*. París, 1924-53. T. VIII, 2. Col. 1553

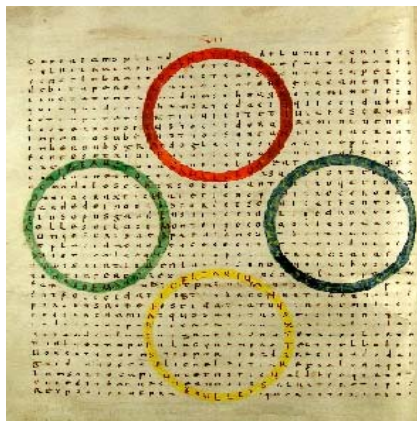
²⁴ Gén. 22, 1 -14. En esta comparación se debe tener en cuenta que en las crucifixiones el condenado sólo llevaba hasta el Calvario el travesaño de la cruz ya que el madero vertical permanecía fijo allí.

²⁵ CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., : *Op. Cit.* Pág. 366

Las miniaturas

[El manuscrito comienza con la explicación de la figura VI. Falta la figura XV correspondiente al Cordero con el Tetramorfos]

Figura VII:



El título del poema es *De quator elementis, vicissitudinibus temporum, de quator plagis mundi, et de quator quadrantibus naturalis diei, quomodo omnia in cruce ordinantur, et in ipsa sanctificantur* y nos muestra cuatro círculos con la siguiente disposición y texto²⁶:

- Arriba en color naranja y con letras en rojo: *Ver oriens ignis aurora hac parte relucent*
(La primavera, el oriente, el fuego, la aurora)
- Abajo en color amarillo y con letras en rojo: *Autumnus, zephyrus, tellus et vespera hic fit*
(El otoño, el Céfiro, la tierra y el ocaso)
- Izquierda en verde y con letras en rojo: *Arcton hiems lympa media nox ecce locate*
(El viento del Norte, el invierno, el agua y la media noche)
- Derecha en color azul y con letras en amarillo: *Aer, aestas, auster, arcu hic sit meridiesque*
(El aire, el verano, el Austro y el mediodía)

Aunque con diferente orden, en cada círculo se mencionan:

- los cuatro elementos (fuego, tierra, agua y viento),
- los cuatro momentos del día (aurora, ocaso, media noche y mediodía)
- las cuatro regiones del mundo²⁷ vinculadas a los cuatro vientos (oriente, céfiro, norte y austro o viento del sur)
- las cuatro estaciones (primavera, otoño, invierno y verano).

²⁶ En la transcripción del texto de los círculos que encontramos en la explicación del poema, se coloca a la derecha el texto *arcton hiems lympa...* y a la izquierda *Aer, aestas, auster...* La ilustración, sin embargo, los sitúa al revés ya que en casi toda la obra la lectura se realiza siguiendo el trazado de la señal de la cruz (Arriba-abajo-izquierda-derecha).

²⁷ Rafael de Cózar traduce *plagis* como *plagas* aunque *plaga-ae* también significa *región, extensión o país*; consideramos que este último significado resulta mucho más apropiado al contenido del poema.

Los colores se han asignado en función de vínculos simbólicos e iconográficos bastante conocidos. Así a la primavera, el Oriente, el fuego, la aurora se les asigna el rojo anaranjado que es color de las llamas y cuya gama tradicionalmente se asocia con la aurora²⁸.

El amarillo ha correspondido al otoño, el Céfiro, la tierra y el ocaso, aunque con frecuencia se asigna al fuego, las llamas y el verano. La correspondencia puede deberse a que en ocasiones el elemento tierra aparece representada por el color ocre²⁹ y al color que adquiere la vegetación que empieza a marchitarse camino del invierno.

El viento del Norte, el invierno, el agua y la media noche se han asociado con el color verde. Según Cirlot los colores del verde al violado corresponden al agua³⁰; El verde, además, representa tanto la vida, por ser el color de la vegetación, como la muerte, por la lividez; podría por tanto vincularse al frío y al invierno en el que la tierra descansa en su “muerte pasajera”.

La asociación cromática más infrecuente es la que vincula el aire, el verano, el Austro y el mediodía con el color azul. Cirlot señala que el color azul es uno de los más ambiguos en su significado pero puede representar el cielo despejado y el día³¹, como corresponde a la estación que se trata (verano) y a la hora del día (mediodía).

El número cuatro se asocia a lo terrestre y material, frente al tres que representa lo espiritual, y en este caso, refuerza la idea de organización material del mundo que expone el poema.

En lo referente a la forma geométrica, el círculo es desde antiguo una de las figuras con una simbología más clara y universal. Al no tener principio ni fin representa la totalidad, la perfección y la eternidad y es imagen del movimiento continuo e infinito que se repite sin variación, como sucede con las estaciones del año. La idea del *Eterno Retorno* hace que en la Edad Media muchas representaciones del Año tengan forma circular³².

Este poema habla de la totalidad del mundo (los cuatro puntos cardinales), del tiempo (los cuatro momentos del día), del año (las cuatro estaciones) y de la materia (los cuatro elementos). La elección del círculo como figura que da forma al texto no es aleatoria sino que refuerza los ya

²⁸ En la mitología griega Eos, la Aurora, es descrita como una diosa cuyos dedos «color de rosa» abren las puertas del cielo para que pase el Carro del Sol. Vid. GRIMAL, P.: *Diccionario de mitología griega y romana*. Paidós. Barcelona, 1994. Pág. 161.

²⁹ CIRLOT, J.E.: *Op. Cit.* Pág. 136

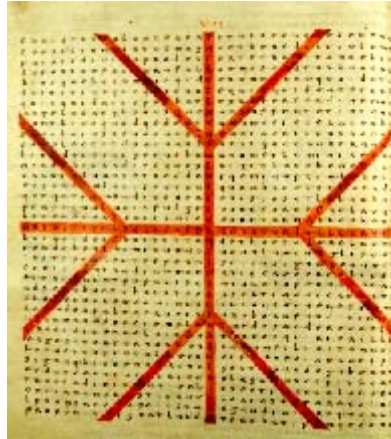
³⁰ Ídem

³¹ Ídem.

³² CIRLOT, J. E.: *Op. Cit.* Pág 132.

mencionados aspectos de totalidad y continuidad, al igual que el cuatro vincula el texto con lo terrestre.

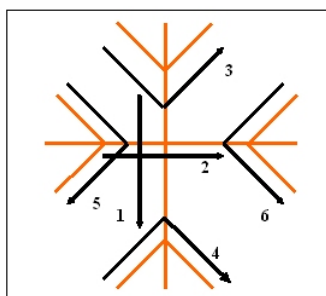
·Figura VIII:



Cruz de 12 brazos en la que los trazos secundarios triangulan los extremos de los brazos principales, realizada en naranja con las letras en rojo. El título del poema es *De mensibus duodecim, de duodecim signis, atque duodecim ventis, et de apostolorum praedicatione, deque caeteris mysteriis duodenarii numeri, quae in cruce osteduntur.*

Rafael de Cózar considera que esta representación está *en la línea de la cruz teutónica o triangulada*³³.

La lectura comienza por el trazo vertical de la cruz, continúa con el trazo horizontal, los dos cortos de la parte de arriba y los dos de abajo. Por último se leen los dos trazos cortos de la izquierda y de la derecha.



Como se desprende del título y del texto inserto en la cruz, el poema alude a los doce meses, los doce vientos, los doce signos, los doce apóstoles, las doce regiones y las obras de la tierra, así como los misterios diversos de este número.

³³ CÓZAR, R. De: *Op. Cit.* Edición digital.

El dodecanario, o grupo de doce elementos, se constituye como el número máximo de las agrupaciones cíclicas o circulares, tales como el zodiaco o el número de los meses. La rosa de los vientos se organiza con este número y muchos panteones cuentan con 12 dioses mayores. Según Cirlot esta abundancia del número doce se debe a que en todos los casos mencionados *subyace el simbolismo del zodiaco, es decir, la idea de que los cuatro elementos pueden aparecer en tres modos (...), de lo que resultan doce factores*³⁴. La fórmula dodecanaria se muestra también en el judaísmo y cristianismo en grupos humanos como los hijos de Jacob o los 12 apóstoles. Doce son los frutos del árbol de la vida³⁵ y doce las estrellas que decoran la corona de la mujer del Apocalipsis³⁶. Según Chevalier, representa además a la Iglesia Triunfante, tras las fases militante y sufriente³⁷.

El doce es símbolo de la complejidad interna del universo y en el cristianismo representa *la combinación del cuatro del mundo espacial y del tres del tiempo sagrado* por lo que se constituye como el número del mundo acabado³⁸ y, al igual que el círculo, símbolo de la totalidad.

· Figura IX:



Cruz formada por cuatro hexágonos en amarillo con letras rojas. El título del poema es: *De diebus anni in quator hexagonis et monade comprehensis, et debisextilli incremento, quomodo in specie sanctae crucis adornentur et consecrentur.*

La explicación al poema es una compleja disertación sobre la estructura del año y sus divisiones, teniendo en cuenta aspectos como la influencia lunar o si el año es o no bisiesto. En función de esta explicación, cada uno de los hexágonos tiene en su interior 91 letras equivalentes a los 91 días que resultan de dividir el año en cuartos. Además, si se divide de nuevo por cuatro el día restante de esta división, el resultado son cuatro grupos de seis horas, lo que se

³⁴ CIRLOT, J. E.: *Op. Cit.* Pág. 174

³⁵ Ap. 22, 2

³⁶ Ap. 12, 1.

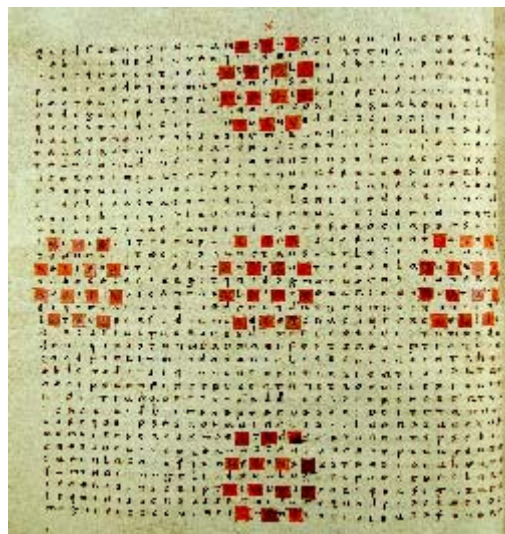
³⁷ CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A. : *Op. Cit.* Pág. 424.

³⁸ Vid. Ídem. Pág. 424.

refleja en la forma “hexagonal”. El poema en sí es una alabanza a la cruz en el ámbito de todo lo creado. Las divisiones del tiempo y de la tierra, el girar de los astros y el continuo sucederse de la luz y las tinieblas se muestran como parte de la grandeza de la creación y de la divina intervención sobre el mundo y el hombre.

La cruz está formada por cuatro hexágonos amarillos que, sin embargo, recuerdan por su forma a los pétalos de una flor. La identificación de la cruz con el árbol de la vida mediante la tetrafolia o la cruz de aspecto leñoso es una forma frecuente de referirse a la doble naturaleza de Cristo. Como señala M^a Ángeles Sepúlveda, *el árbol que siempre tiene fruto simboliza asimismo la eternidad y, por tanto, la divinidad de Cristo*³⁹. San Pablo en Rom. 6, 5 afirma que *Cristo, que es la virtud de Dios, la sabiduría de Dios, es también el árbol de la vida, en el cual debemos ser injertados; y, por nuevo no menos admirable don de Dios, la muerte del Salvador se convierte en árbol de la vida*. La cruz, por otra parte, como instrumento de su muerte, es símbolo de su humanidad, y por ella se cumple la promesa de redención que se hizo a los Primeros Padres⁴⁰.

· Figura X:



Cruz formada por cinco grupos circulares de 14 cuadradillos anaranjados con letras rojas. El título del poema es *De numero septuagenario et sacramentis ejus: quomodo cruci convenient*. La lectura de los setenta cuadrados se realiza, como en todos los casos, siguiendo los trazos de la señal de la cruz y da como resultado: *Crux pia constructa hic superasti vincula mortis/ Magna bona et sancta his superasti crimina saeculi*.

³⁹ SEPÚLVEDA GONZÁLEZ, M. de los A.: “Los anagramas y el programa iconográfico de Quintanilla de las Viñas: una hipótesis de interpretación”. *La España Medieval*. Tomo V. Madrid, 1986. Pág. 1234

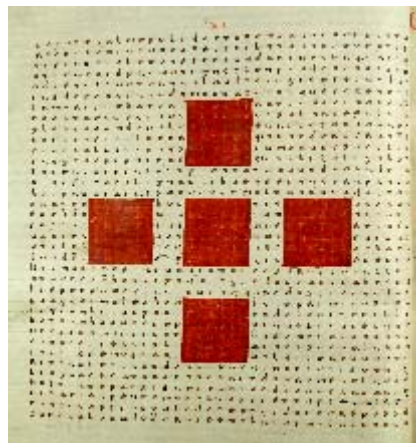
⁴⁰ Como ya se ha señalado, en esta identificación de los dos elementos, cruz y árbol de la vida, no hay que olvidar la leyenda según la cual la cruz de Cristo estaría hecha con la madera del árbol cuyas semillas sacó Adán del Paraíso y que Set colocó en la boca de su padre al enterrarlo.

Esta figura tiene también una interpretación de carácter numérico en relación con el valor del número setenta, equivalente al número de cuadrados que forman la figura. En la explicación al poema, Rábano Mauro menciona que el número setenta es muy adecuado para la figura de la santa cruz porque setenta son las semanas que debían pasar sobre las ruinas de Jerusalén según la profecía de Jeremías que retoma el profeta Daniel⁴¹ y setenta los ancianos que Yahvé manda elegir a Moisés para que rodeen el tabernáculo⁴².

Según Chevalier⁴³, los derivados o múltiplos del número siete llevan también implícita la idea de totalidad. En concreto el número setenta es el décuplo de siete, lo que lo convierte en un superlativo que implica doble perfección. En la Biblia, el número setenta con frecuencia viene a designar la totalidad de lo real o de lo posible, como se aprecia en Eclo. 20,14 al hablar de la avaricia del insensato, en Is. 30, 26 donde se compara la luz del sol con la prosperidad futura o Gén. 10 donde se describen los setenta pueblos de la tierra. También en el Nuevo Testamento vemos aparecer esta cifra para aludir a la totalidad, cuando Pedro pregunta a Jesús por el perdón de las ofensas⁴⁴.

Una vez más a lo largo de la obra encontramos referencias a la totalidad de lo creado, en esta ocasión mediante la alusión al número setenta. Cózar señala además, que esta figura podría estar relacionada con la llamada *Cruz botanada*⁴⁵ en la que las circunferencias de los brazos señalarían los puntos cardinales de cualquier espacio, fuera de los cuales nada existe, por lo que simbolizan una vez más la idea del todo.

· Figura XI:



Cinco cuadrados rojos con las letras en amarillo dispuestos formando una cruz. El título del poema es *De quinque libris Mosaicis, quomodo per crucem innoventur, exponitur*. El orden de lectura en este caso varía del habitual, si

⁴¹ Dan. 9, 1 y ss.

⁴² Num. 11, 16 y ss.

⁴³ Sobre el número setenta Vid. CHEVALIER, J. (Dir.) y GHEERBRANT, A.: *Op. Cit.* Pág. 938 y ss.

⁴⁴ Mt. 18, 21 y 22: *Entonces se le acercó Pedro y le dijo: Señor, ¿cuántas veces perdonaré a mi hermano que peque contra mí? ¿Hasta siete? Jesús le dijo: No te digo hasta siete, sino aun hasta setenta veces siete.*

⁴⁵ Una botana es un parche o remiendo circular empleado para tapar agujeros en odres y otros objetos.

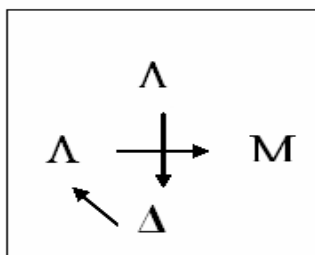
tenemos en cuenta la disposición de los libros del Pentateuco. El orden de este poema es, por tanto, arriba-izquierda-centro-derecha-abajo, de acuerdo con la disposición Génesis-Éxodo- Levítico-Números-Deuteronomio.

El cuadrado representa lo estático, firme y definido. Según Cirlot, *su carácter estático y severo explica su utilización tan frecuente en cuanto signifique organización y construcción*⁴⁶. Por ello, la forma resulta idónea para simbolizar los libros del Pentateuco, que reúne las líneas básicas de la historia del pueblo de Israel y de su ley.

· Figura XII:



Destacadas en amarillo aparecen las letras griegas AΔAM que forman el nombre de Adán al realizar la señal de la cruz (con los movimientos arriba-abajo-izquierda-derecha).



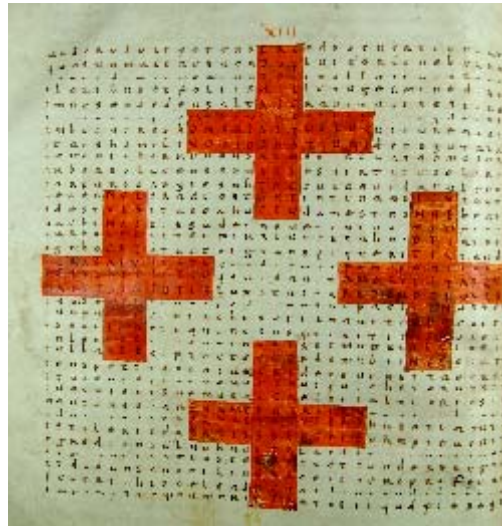
El título del poema es *De nomine Adam protoplasti, quomodo secundum Adam significet, et ejus passionem demonstret*. En la explicación al poema se establece la conocida identificación entre el primer hombre y Cristo, Nuevo Adán que con su muerte y resurrección repara la caída de la humanidad que tuvo lugar por el pecado de los primeros padres.

Rábano Mauro establece también que el nombre Adán contiene en sí mismo las cuatro regiones en las que se divide la tierra según sus nombres en

⁴⁶ CIRLOT, J. E.: *Op. Cit.* Pág. 156

griego, a saber Anatolia, Disis, Arctos (el Polo Norte) y Mezembria y representa la universalidad del plan divino de salvación⁴⁷.

· Figura XIII:



Cuatro cruces naranjas con las letras en rojo dispuestas en forma de cruz. El título del poema es *De diebus conceptionis Christi in utero virginis, quator crucibus demonstratis: hoc est, CCLXXVI et ejusdem significatione*.

El poema trata del misterio de la concepción de Cristo y de los 276 días, equivalentes a nueve meses y seis días, que pasa en el útero materno. Este número se vincula con la creación y destrucción del Templo de Jerusalén y establece un paralelismo entre estos hechos y la muerte y resurrección de Jesucristo.

Además, la división de doscientos setenta y seis entre cuatro, el número de cruces, equivale a nueve meses y seis días, lo que añade una nueva dimensión simbólica ya que nueve es el número de jerarquías angélicas y el seis el día de la creación en el que Dios dio vida al hombre.

· Figura XIV:



⁴⁷ RÁBANO MAURO: *Opera omnia. Patrología latina*. J. P. Migne. Brepols. Turnholti (Bélgica), 1986-9. Vol. 1. Col. 197

Letras griegas en amarillo con letras rojas dispuestas en forma de cruz a partir de la gamma central que contiene la palabra IESUS; las demás letras están dispuestas a modo de palíndromo. El título del poema es *De annis ab exordio mundi usque in annum passionis Christi, in notis Graecarum litterarum, secundum formam sanctae crucis dispositis, simul cum sacramento quod in hoc revelatur*.

Tanto el poema como su explicación son una complejísima exposición de la relación entre diferentes fechas claves para el pueblo de Dios, como la fecha del diluvio o el bautismo de Cristo en el Jordán.

Además de tener un valor numérico conocido (la Γ representa el número tres, la Z el siete, la T el número trescientos y la X el mil) el autor ve en la Γ el símbolo de la trinidad, en la Z la esperanza, en la T la caridad y en la X la felicidad eterna, todo ello fundamentado en complejas relaciones numéricas⁴⁸.

· Figura XVI:



Dos líneas de siete estrellas/flores de 8 pétalos o puntas cada una, realizadas en azul y con las letras en rojo; las líneas se cruzan a la altura de la estrella/flor central que es común para las dos. El título del poema es *De septem donis Spiritus sancti, quae propheta Isaias enumerat*.

Los siete dones aparecen enumerados en el mismo orden en las dos líneas: sapientiae (sabiduría), intellectus (inteligencia), consilii (consejo), fortitudinis (fortaleza), scientiae (entendimiento), pietatis (piedad) y timoris Domini (temor de Dios). El poema hace referencia al texto de Isaías en el que se anuncia la venida del Mesías, el vástago de Jesé, sobre el que reposará el espíritu de Yahvé⁴⁹.

⁴⁸ RÁBANO MAURO: *Op. Cit.* Col. 205 y 206

⁴⁹ Is. 11, 1 y ss. *Y brotará un retoño del tronco de Jesé y retoñará de sus raíces un vástago. Sobre el que reposará el espíritu de Yahvé, espíritu de sabiduría y de inteligencia, espíritu de consejo y de fortaleza, espíritu de entendimiento y de temor de Yahvé.*

La identificación de Cristo con la estrella se encuentra en Ap. 22, 16, donde Cristo se llama a sí mismo *estrella brillante de la mañana*, aunque también la profecía de Balam identifica al Mesías que ha de llegar con una estrella⁵⁰.

El empleo de estrellas/flores para aludir a Cristo resulta bastante frecuente en la iconografía prerrománica, aunque el número de puntas/pétalos varía. En la decoración del testero de Quintanilla de las Viñas encontramos estrellas/flores de 6 pétalos que *son frecuentemente símbolo de Cristo, árbol de la vida, y a menudo ocupan el centro de las cruces anicónicas*⁵¹. Por otra parte, en los beatos mozárabes aparecen estrellas de ocho puntas de forma parecida; esto se debe a la identificación con Venus, la estrella de la mañana con la que Cristo se vincula, y que en el mundo antiguo se representaba como una estrella de ocho puntas⁵².

El número ocho es el *número universal del equilibrio cósmico*⁵³. Además es el día que sucede al sabbat y a los siete días de la creación, por lo que no sólo representa la resurrección de Cristo, que sucede el octavo día, sino que también anuncia la *era futura eterna* y la resurrección del hombre; si el siete es el número del Antiguo Testamento, el ocho se convierte en el del Nuevo⁵⁴.

El hecho de que el poema hable de los dones que el Espíritu otorga al Mesías, lo relaciona temáticamente con el bautismo, medio por el que el Espíritu comunica sus dones al neófito⁵⁵.

La relación entre el sacramento del bautismo y la Resurrección de Cristo aparece ya claramente expuesta en los escritos agustinianos referentes a la circuncisión cuando afirma *Así pues, en cualquier día después de su nacimiento en que sea bautizado un niño en Cristo, equivale a circuncidarlo al octavo día, puesto que se le circuncida en aquel que, si bien resucitó al tercer día de ser crucificado, resucitó sin embargo el día octavo de la semana*⁵⁶. También San Pablo en Rom. 6, 3-4 vincula el sacramento del Bautismo con la muerte y resurrección de Cristo⁵⁷. Estas relaciones explican el hecho de que numerosos edificios con finalidad bautismal, así como las propias pilas bautismales, adopten formas octogonales e incorporen en ocasiones elementos estrellados en su diseño o decoración.

⁵⁰ Num. 24, 17: *La veo, pero no ahora; la contemplo pero no de cerca. Álzase de Jacob una estrella, surge de Israel un cetro, que aplasta los costados de Moab y el cráneo de todos los hijos de Set.*

⁵¹ SEPÚLVEDA GONZÁLEZ, M. de los Á.: *Op. Cit.* Pág. 1230

⁵² Al respecto Vid. SEPÚLVEDA GONZÁLEZ, M. de los Á.: *Op. Cit.* Pág. 1230 y nota 34.

⁵³ CHEVALIER, J. (Dir.) y GHEERBRANT, A.: *Op. Cit.* Pág. 768.

⁵⁴ Sobre esta interpretación del número 8 Vid. CHEVALIER, J. (Dir.) y GHEERBRANT, A.: *Op. Cit.* Pág. 768.

⁵⁵ Sobre este aspecto Vid. OÑATIBIA, I.: *Bautismo y confirmación*. B.A.C. Madrid, 2000. Pág. 34 y ss.

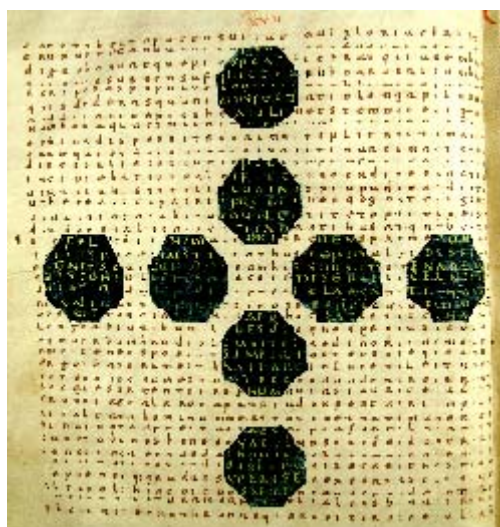
⁵⁶ SAN AGUSTÍN: *Tratados sobre la Gracia*. Madrid, 1971. Pág. 393.

⁵⁷ *¿O es que ignoráis que cuantos fuimos bautizados en Cristo Jesús, fuimos bautizados en su muerte? Por el bautismo fuimos sepultados con él en la muerte, para que, así como Cristo fue resucitado de entre los muertos para gloria del padre, así también nosotros andemos en una vida nueva*

El número siete es el número de los dones que se mencionan en el pasaje de Isaías pero, además, representa la suma perfecta del 3, número del cielo, y del cuatro, representativo de la tierra. Es el total de las direcciones posibles (dos por cada dimensión más el centro) y representa uno de los modelos del transcurso temporal (la semana). En la tradición judeocristiana se le ha relacionado con los siete pecados⁵⁸, uno por cada influencia planetaria, y posteriormente ha simbolizado la suma de las tres virtudes teologales y las cuatro cardinales. El uso del número siete es amplísimo en todas las culturas por su aspecto de síntesis e integración, a la vez que de transformación⁵⁹

En Ap. 1,16-20; 2,1 y 3,1 se mencionan siete estrellas que Cristo sostiene en su mano derecha y que, como se lee en Ap. 1, 20 son los ángeles que a modo de pastores están encargados de vigilar las siete iglesias, representación de la Iglesia Universal. Si tenemos en cuenta este posible significado, descubrimos que una vez más aparece en la obra la idea de totalidad y universalidad mediante la alusión a los siete planetas más cercanos al sol y de las siete iglesias, que reunirían a la totalidad de los fieles.

· Figura XVII:



Ocho octógonos en azul con letras en amarillo dispuestos en forma de cruz. El título del poema es *De octo beatitudinibus evangelicis*.

El texto de Rábano Mauro establece una relación entre los ya mencionados dones del Espíritu y las bienaventuranzas, siguiendo un texto de San Agustín referente al sermón de la montaña. Rábano Mauro sin embargo, reproduce el texto de Mateo en su comentario.⁶⁰

⁵⁸ CIRLOT, J. E.: *Op. Cit.* Pág 404

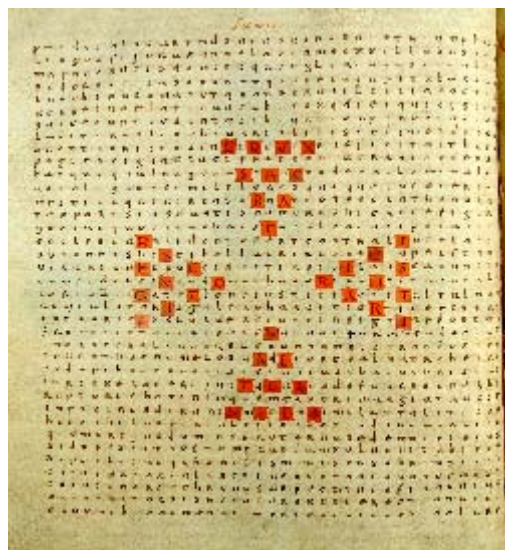
⁵⁹ Hay siete notas en la escala habitual, siete colores en el arco iris, siete esferas planetarias y siete planetas correspondientes. Al respecto Vid. CIRLOT, J. E.: *Op. Cit.* Pág 404.

⁶⁰ Mt. 5, 1-10: *Bienaventurados los pobres de espíritu porque de ellos es el reino de los cielos; Bienaventurados los mansos porque ellos heredarán la tierra, Bienaventurados los que lloran porque*

Según Cirlot, el octógono simboliza la regeneración espiritual⁶¹ por ser el estado intermedio entre el cuadrado, símbolo de lo terrestre y el círculo que, como ya se mencionaba al referirnos a la figura VII, representa la totalidad y la perfección. Además, es el número vinculado con la resurrección por haber resucitado Cristo el octavo día de la semana.

Las ideas de renacimiento, regeneración y resurrección que representan tanto el octógono como el número ocho, se pondrían en relación con las bondades que el evangelio otorga a quien, como dice el texto de Rábano Mauro, *tiene su consuelo en lo alto*⁶².

· Figura XVIII:



Cuatro elementos triangulares compuestos por 10 cuadradillos naranjas cada uno con las letras en rojo y dispuestos en forma de cruz similar a la Teutónica⁶³. El título del poema es *De mysterio quadragenarii numeri* y el texto interior, siguiendo el orden habitual de lectura, compone la frase *Cruz sacra, tu aeterni es regis victoria Christi*.

El triángulo representa la agrupación ternaria y, dependiendo de su posición y aspecto, los cuatro elementos; así hacia arriba representa el fuego, hacia arriba y con el vértice truncado el aire, hacia abajo el agua y hacia abajo y

ellos serán consolados; Bienaventurados los que tienen hambre y sed de justicia, porque ellos serán hartos; Bienaventurados los misericordiosos porque ellos alcanzarán misericordia; Bienaventurados los limpios de corazón, porque ellos verán a Dios; Bienaventurados los pacíficos, porque ellos serán llamados hijos de Dios; Bienaventurados los que padecen persecución por la justicia, porque suyo es el reino de los cielos.

⁶¹ CIRLOT, J.E.. *Op. Cit.* Pág. 338.

⁶² *Felices flentes quis consolatio in alto est.* Vid. RÁBANO MAURO: *Op. Cit.* Vol. 1. Col. 218.

⁶³ Esta cruz recibe su nombre de orden militar Teutónica creada en Tierra Santa por un grupo de nobles guerreros alemanes en el siglo XII por lo que, en este caso, no puede tener ninguna relación con la ilustración.

con el vértice truncado la tierra ⁶⁴. En la tradición judaica, el triángulo equilátero representa a Dios que no puede ser nombrado. En opinión de Pierre Grisson, el triángulo derecho junto al invertido representan las dos naturalezas de Cristo⁶⁵.

En el texto se nos explica que el número al que se dedica la figura se forma multiplicando diez, que es el número de cuadrados de cada triángulo, por cuatro, que es el número total de éstos. El número diez representaría las diez leyes (Diez Mandamientos) del Antiguo Testamento⁶⁶, mientras que el cuatro alude a los Evangelios, texto que consuma y supera la antigua Ley. La multiplicación del cuatro por el diez, por tanto, daría como resultado el número cuarenta y equivaldría a unir la Antigua Ley con la Nueva.

El autor destaca la importancia del número cuarenta y lo relaciona con diversos hechos bíblicos como el ayuno de Cristo en el desierto resistiendo las tentaciones durante cuarenta días⁶⁷ o la edad de Isaac cuando tomó por esposa a Rebeca⁶⁸, unión que se equipara con la de Cristo y su Iglesia⁶⁹. También se dice que estos fueron los días tardaron en volver los doce varones enviados a explorar la tierra prometida⁷⁰.

En la simbología bíblica, el número cuarenta se relaciona con la espera, la prueba o el castigo y es la cifra que marca los principales acontecimientos de la historia de la salvación⁷¹. En el Antiguo Testamento es una edad clave para el hombre pues a esa edad se desposa Esaú con Judith⁷². Moisés comienza a hablar al pueblo de Israel en el año 40 ⁷³. También los reinados David y Salomón duran cuarenta años⁷⁴ y los castigos de la humanidad pecadora se traducen en cuarenta días de lluvia⁷⁵ o cuarenta años vagando por el desierto⁷⁶. En los textos del Nuevo Testamento el número cuarenta cobra también gran importancia pues Jesús ayuna durante cuarenta días y cuarenta noches en el desierto⁷⁷ y, según Pierre Prigent, *resucita después de cuarenta horas de estar en el sepulcro*⁷⁸.

⁶⁴ CIRLOT, J. E.: *Op. Cit.* Pág. 448.

⁶⁵ CHEVALIER, J. (Dir.) y GHEERBRANT, A.: *Op. Cit.* Pág. 1021

⁶⁶ Ex. 22, 1 y ss.

⁶⁷ Mt. 4 1-11; Mc. 1, 12-12; Lc. 4, 1-14

⁶⁸ Gén. 25, 20

⁶⁹ RÁBANO MAURO: *Op. Cit.* Col. 222

⁷⁰ Núm. 13, 1 y ss. *Yahvé habló a Moisés, diciendo: "manda a algunos hombres a explorar la tierra de Canaán que voy a daros: manda a uno por cada tribu y que sean todos de los principales entre ellos"(...) Volvieron de explorar la tierra al cabo de cuarenta días.*

⁷¹ CHEVALIER, J. (Dir.) y GHEERBRANT, A.: *Op. Cit.* Pág. 378-9.

⁷² Gen. 26:34 *Y cuando Esaú fue de cuarenta años, tomó por mujer á Judith hija de Beeri Hetheo, y á Basemat hija de Elón Hetheo*

⁷³ De. 1, 3 *El año cuarenta, el undécimo mes, el día primero del mes hablo Moisés a los hijos de Israel de todo aquello que Yahvé le mandara hacer respecto de ellos.*

⁷⁴ 2 Sam. 5, 4; 1 Re. 11, 42

⁷⁵ Ge 7:17 *Y fué el diluvio cuarenta días sobre la tierra; y las aguas crecieron, y alzaron el arca, y se elevó sobre la tierra*

⁷⁶ Num. 32:13 *Y el furor de Jehová se encendió en Israel, e hízolos andar errantes cuarenta años por el desierto, hasta que fue acabada toda aquella generación, que había hecho mal delante de Jehová*

⁷⁷ Mt 4:2 *Y habiendo ayunado cuarenta días y cuarenta noches, después tuvo hambre*

⁷⁸ CHEVALIER, J. (Dir.) y GHEERBRANT, A.: *Op. Cit.* Pág. 379

·Figura XIX:

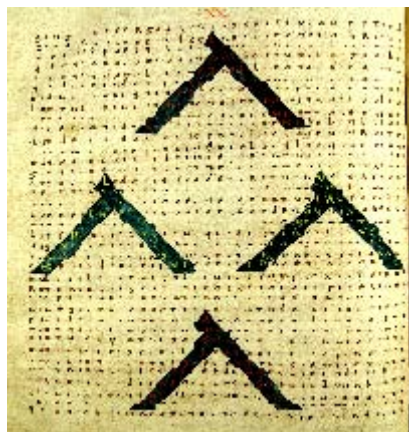


Cinco aspas en rojo con letras en amarillo dispuestas en forma de cruz. El título del poema es *De quinquagenario numero et sacramento in eo manifestato* y las aspas son, como se nos explica en el comenario al poema, letras X que en números romanos equivalen al 10. Además, el número total de letras también es de cincuenta, distribuidas diez en cada una de las cinco X.

Toda la explicación versa, de nuevo, sobre la trascendencia de esta cifra y de sus combinaciones. Entre los hechos relacionados con el número cincuenta, el autor menciona la celebración de la entrega de las tablas de la ley a Moisés, que se realizaba a los cincuenta días de la Pascua del Cordero, o la Venida del Espíritu Santo sobre los discípulos, cincuenta días después del sacrificio de Cristo.

El número cincuenta desde la mitología griega ha simbolizado la exacerbación de lo humano por ser décuplo de cinco, número que representa al hombre en su aspecto más físico (cuatro extremidades más la cabeza), al mundo sensorial por su relación con los cinco sentidos, y al universo (cuatro direcciones más el centro). Los ejemplos que se mencionan en el texto, sin embargo, están relacionados con la venida del Espíritu, tanto sobre Moisés como sobre los apóstoles en Pentecostés y no con el mundo físico. Entendemos que, salvo que el autor haya buscado intencionadamente una paradoja, probablemente ha obviado estas connotaciones para centrarse en los aspectos puramente temporales de la cifra que se convierte aquí en un periodo simbólico.

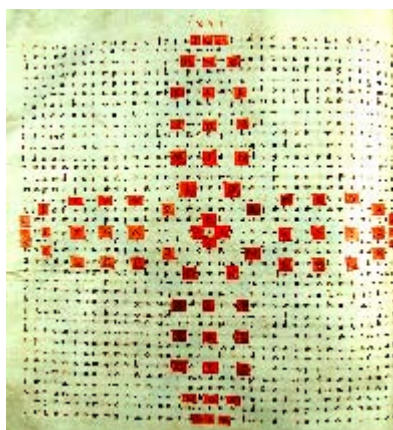
· Figura XX:



Cuatro lambdas en azul dos con letras en rojo y dos en amarillo dispuestas en forma de cruz. El título del poema es *De número centenario et vicenario, et mystica ejus significatione*.

El poema relaciona el número 120 con aspectos como la altura del templo de Salomón⁷⁹ o el número de los varones sobre los que descendió el Espíritu Santo en Pentecostés⁸⁰. En la cábala hebrea el número que se asigna a la letra L es 30, aunque ocupa la posición número 12 dentro del alfabeto. La Lambda es la letra undécima del alfabeto griego aunque también tiene un valor de 30. Por tanto, si tenemos en cuenta este valor en uno y otro alfabeto podemos concluir que la multiplicación de 30 por el número de lambdas, cuatro, equivale a 120, cifra sobre la que versa el poema. En la antigua Grecia representó la unidad de las polis y en física simboliza la energía. Según Bayley, esta letra representaría el poder⁸¹.

· Figura XXI:



⁷⁹ En Re. 6, 1 y ss. Se dice que la casa que Salomón edifica a Yahvé tenía *sesenta codos de largo, veinte de ancho y treinta de alto*. En ningún momento de la descripción se menciona la cifra de ciento veinte codos sobre la que versa el poema.

⁸⁰ Tampoco en los Hechos de los Apóstoles se menciona este número en concreto sino que se dice que los apóstoles estaban *todos juntos*; posteriormente se habla de una muchedumbre que se acerca a contemplar el prodigio, por lo que esta cifra probablemente proceda de la tradición o de algún texto apócrifo.

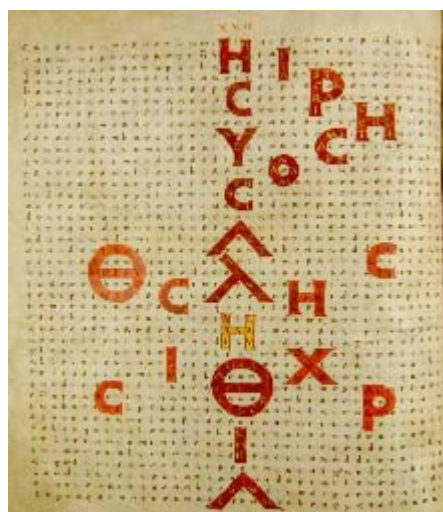
⁸¹ BAYLEY, H.: *The lost language of symbolism*. Londres, 1952. Recogido por CIRLOT, J. E.; *Op. Cit.* Pág 274.

Cruz de brazos ovalados formada por setenta y dos pequeños cuadrados naranjas con las letras en rojo. El título del poema es *De septuagenario numero et binario cum ejus significationibus* y hace alusión a los misterios del número 72, pues setenta y dos son los libros canónicos de la Biblia, el número de las lenguas y de los discípulos de Cristo, además de los apóstoles⁸².

Rafael de Cózar plantea que puede tratarse de una cruz *ovalizada* que representaría el *movimiento continuo de las fuerzas en todo ser vivo*⁸³. El poema que decora el interior de la figura alude a la ley de Dios que reluce sobre la cruz, a la que todas las gentes deben adorar. Este texto nos hace pensar que tal vez esta representación tenga relación con la figura IX y se trate de una tetrafolia en alusión a la cruz como Árbol de la Vida, símbolo de la doble naturaleza de Cristo.

Por otra parte, el óvalo es la forma que adopta la mandorla y que, en opinión de Chevalier, no es otra cosa que un rombo con los ángulos laterales redondeados⁸⁴. El rombo simboliza la unión de los mundos superior e inferior y la superación del dualismo materia-espíritu, del mismo modo que la cruz leñosa o la tetrafolia unen en sí mismas las dos naturalezas del Salvador.

· Figura XXII:

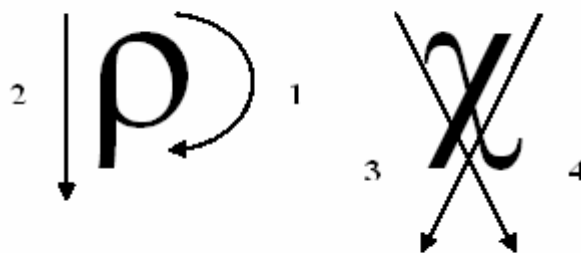


Crismón con la χ y la ρ formadas por letras griegas mayúsculas en rojo con el texto en amarillo, en naranja con el texto en rojo y en amarillo contorneada en rojo y con el texto en el mismo color. El título del poema es *De monogrammate, in quo Christo nomen comprehensus est*.

⁸² Cózar en su obra *Poesía e imagen: formas difíciles de ingenio literario* plantea que se refiere a la importancia del número setenta, pero el texto de Rábano Mauro alude al número setenta y dos. Vid RÁBANO MAURO: *Op. Cit.* Vol. 1. Col. 234

⁸³ Vid CÓZAR, R. de: *Op. Cit.* Edición digital.

⁸⁴ CHEVALIER, J. (Dir.) y GHEERBRANT, A.: *Op. Cit.* Pág. 680.



La lectura se realiza siguiendo los trazos habituales de escritura de las letras, es decir, desde la base de la curva de la ρ hasta la parte alta de la misma y bajando luego por el palo; en el caso de la χ primero el trazo de izquierda a derecha en diagonal y luego en sentido contrario.

Las letras que aparecen en la ilustración son OCHPIHCYCAΛHΘIΛΘCXPCHIC pero, si tenemos en cuenta la transcripción que se da en la explicación al poema⁸⁵, forman el texto O COTHP IH CYC AΛHΘA THEOC XPC HIC, lo que podría significar *O Salvador Jesús Verdadero Dios, Mesías Jesús*⁸⁶ si leemos la supuesta C como una S. Dentro de estas letras de mayor tamaño y siguiendo el orden de lectura señalado, encontramos un texto poético sobre el nombre de Cristo y sus dos naturalezas.

El crismón, monograma de Cristo formado por la unión de las dos primeras letras de la palabra ΧΡΙΣΤΟΣ, ungido, es uno de los símbolos cristianos más antiguos, utilizado por la Iglesia primitiva incluso con anterioridad al de la cruz, que hasta principios del siglo IV mantuvo el carácter negativo⁸⁷. Cuando la Cruz se añade al lábaro constantiniano, las antiguas águilas imperiales que coronaban los estandartes también fueron substituidas por el crismón.

La necesidad de dejar patente la divinidad de Cristo, negada por algunas herejías como el arrianismo, hizo que en el siglo IV el anagrama se encerrase dentro de un círculo⁸⁸, representativo de la eternidad, o que se incorporasen

⁸⁵ Vid. RÁBANO MAURO: *Op. Cit.* Vol. 1. Col. 236. Es necesario tener en cuenta también que en griego no hay ninguna letra equivalente a la C mayúscula que aparece en la ilustración y en la transcripción; la forma más parecida es la dseta mayúscula (ζ) o la sigma que se usa al final de palabra(ς). Además, lo que parece ser una Lambda mayúscula (Λ) es en realidad una A sin el travesaño, mientras que la lambda se ha realizado como una minúscula pero de gran tamaño(λ)

⁸⁶ Consideramos que, tal vez, la palabra HIC podría ser el anagrama IHS (las tres primeras letras del nombre de Jesús en griego) escrito erróneamente o invertido por alguna razón, ya que no hemos encontrado ninguna palabra en griego de grafía similar a HIC (o HIς) cuyo significado se pueda relacionar con el resto del texto.

⁸⁷ Hasta principios del siglo IV en que Constantino abolió este tipo de ejecución en señal de respeto hacia la muerte de Cristo, la cruz tenía fuerte connotaciones negativas en el imaginario colectivo que la hacían indeseable como símbolo del Salvador.

⁸⁸ En ocasiones el círculo pasa a ser una corona de laurel como símbolo de triunfo.

otros elementos del significado similar, como el A y la ω. En algunos crismones románicos se ha incorporado una S que, como nos explica el tímpano de Jaca, representa al Spiritus para darle un carácter trinitario. De esta manera, y ya que el griego caía en el olvido, la ρ pasa a representar la P de *Pater*, la χ permanece como símbolo de Cristo y la S representa al *Spiritu Sancto*.

A lo largo de la Edad Media, el crismón comienza a substituirse por las primeras letras del nombre de Jesús en griego, IHS, lo que se interpreta generalmente como *Iesus Hominum Salvator*.

La frase que componen las mayúsculas que forman el crismón (Ο ζΟΤΗΡ ΙΗϚΥϚ ΑΛΗΘΑ ΤΗΟϚ ΧΡϚ ΗΙϚ / O Salvador Jesús Verdadero Dios, Mesías Jesús) es muy similar a la profesión de fe que llevaba implícita la figura del pez, otro símbolo frecuente en el arte cristiano primitivo. Como es sabido, su nombre en griego(ΙΧΘϚ) compone la frase *Jesús, Mesías, hijo de Dios salvador* y constituye una profesión de fe completa. Su uso fue frecuente hasta el siglo III y su desaparición se relaciona con el declive del uso de la lengua griega.

Este Crismón, por tanto, reúne en sí mismo el contenido de los dos símbolos más frecuentes del cristianismo primitivo, ambos fuertemente relacionados con el mesianismo y cuyo significado cobrará nuevamente una gran importancia en la lucha contra herejías vigentes en la Edad Media, como el arrianismo visigodo, o frente al Islam.

· Figura XXIII:



Cruz griega con brazos rematados en triángulos a modo de cruz patada, realizada en color amarillo y con las letras en rojo. El título del poema es *De numero vicenario et quaternario, de que ejus significatione*.

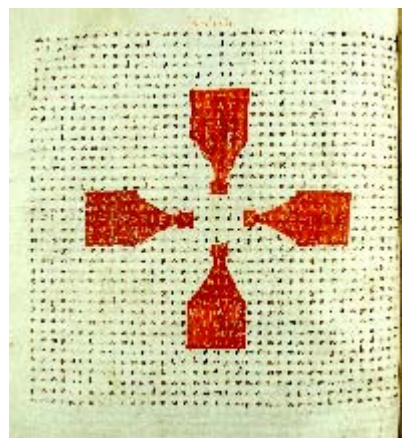
El texto trata de la importancia del número 24 que equivale a las horas del día, las divisiones de los sacerdotes (levitas) que establece David⁸⁹, el

⁸⁹ 1Cró. 24, 1 y ss.

número de los ancianos del Apocalipsis y la suma de los patriarcas y los apóstoles.

Los veinticuatro ancianos son un símbolo del paso del tiempo y representan, al mismo tiempo, un papel sacerdotal y regio pues alaban al señor, lo asisten y participan de su poder real, como señalan sus coronas⁹⁰. Su número simboliza la doble armonía del cielo la tierra y la doble plenitud sagrada(temporal y eterna). Como ya se ha mencionado, el doce era el número sagrado del pueblo elegido, por lo que su duplicación se debe a su doble papel hacia el Señor y hacia los hombres y por su doble carácter de sacerdotes y reyes⁹¹.

· Figura XXIV:



Cruz griega formada por cuatro elementos pentagonales en rojo con letras en amarillo. El título del poema es *De numero centenario, quadragenario, quaternario, ejusque significatione*.

Aunque la explicación del poema habla de *quator pentagonis* lo cierto es que el aspecto de las figuras difiere bastante de la forma habitual del pentágono. La mayor similitud la encontramos con una tienda de tela que tradicionalmente se ha considerado el origen del templo y, por su forma cupulada, una representación de la presencia del cielo sobre la tierra⁹². Como su propio nombre indica, también el Tabernáculo es una tienda y así se nos describe en el Éxodo la que Yahvé manda realizar a Moisés⁹³. Las

⁹⁰ Ap. 4, 9. Los veinticuatro ancianos se postraban delante del que estaba sentado en el trono, y adoraban al que vive para siempre jamás, y echaban sus coronas delante del trono

⁹¹ CHEVALIER, J. (Dir.) y GHEERBRANT, A.: Op. Cit. Pág. 1051

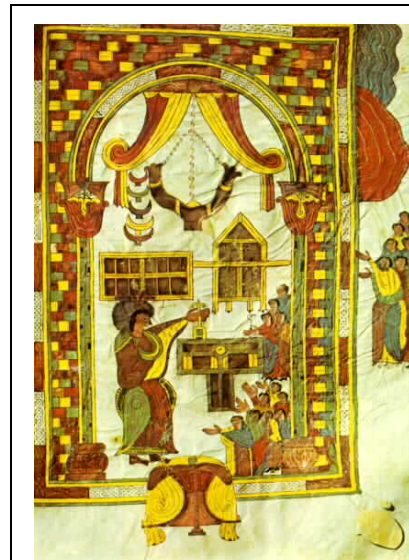
⁹² CHEVALIER, J. (Dir.) y GHEERBRANT, A.: Op. Cit. Pág. 992.

⁹³ Ex. 26, 1 y ss: Y harás el tabernáculo de diez cortinas de lino torcido, cárdeno, y púrpura, y carmesí: y harás querubines de obra delicada. La longitud de la una cortina de veintiocho codos, y la anchura de la misma cortina de cuatro codos: todas las cortinas tendrán una medida. Cinco cortinas estarán juntas la una con la otra, y cinco cortinas unidas la una con la otra. Y harás lazadas de cárdeno en la orilla de la una cortina, en el borde, en la juntura: y así harás en la orilla de la postrera cortina en la juntura segunda. Cincuenta lazadas harás en la una cortina, y cincuenta lazadas harás en el borde de la cortina que está en la segunda juntura: las lazadas estarán contrapuestas la una á la otra. Harás también

representaciones de la miniatura tanto del tabernáculo del Antiguo Testamento como del que se menciona en el Apocalipsis, resultan bastante similares a las formas que aquí presentamos.

San Jerónimo describía el *sancta sanctorum* del templo como un signo sagrado que englobaba al mundo entero, y que era además símbolo de los cuatro elementos y de todas las dimensiones. También Orígenes lo describía como una *figura del mundo entero*, mientras que el filósofo judío Filón de Alejandría veía en él una imagen del mundo pero también del hombre y de la condición humana⁹⁴.

El número 144 sobre el que versa el poema es el cuadrado de 12 que, como ya se ha mencionado con anterioridad, es el número de las divisiones espacio-temporales. En la Biblia es un número clave, pues doce son las tribus de Israel, doce los apóstoles, doce los frutos del árbol de la vida o las puertas de la Jerusalén Celestial⁹⁵.



Biblia de San Isidoro de León 960. (Edición Facsímil)

En el Apocalipsis se dice que la muchedumbre de los marcados es de ciento cuarenta y cuatro mil, es decir, doce mil por cada una de las doce tribus⁹⁶. Este número pasa entonces a ser un símbolo de la multitud de los fieles y de la Iglesia Cristiana, el Israel de Dios que ha lavado sus túnicas en la sangre del Cordero.

cincuenta corchetes de oro, con los cuales juntarás las cortinas la una con la otra, y se formará un tabernáculo..

⁹⁴ Sobre estas consideraciones del tabernáculo Vid CHEVALIER, J. (Dir.) y GHEERBRANT, A.: *Op. Cit.* Pág. 969.

⁹⁵ Paul Claudel dice que *Ciento cuarenta y cuatro es doce veces doce: doce que es tres multiplicado por cuatro, el cuadrado multiplicado por el triángulo. Es la raíz de la esfera la cifra de la perfección. Doce veces doce es la perfección multiplicada por ella misma, la perfección al cuadrado, la plenitud que excluye cualquier otra cosa que ella misma.* Cita recogida en CHEVALIER, J. (Dir.) y GHEERBRANT, A.: *Op. Cit.* Pág. 424.

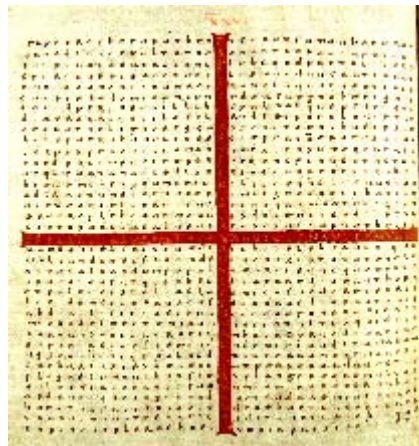
⁹⁶ Ap. 7, 4 y ss. *Oí que el número de los sellados era de ciento cuarenta y cuatro mil, sellados de todas las tribus de los hijos de Israel. De la tribu de Judá, doce mil sellados; de la tribu de Rubén, doce mil; de la tribu de Gad, doce mil; de la tribu de Aser, doce mil; de la tribu de Neftalí, doce mil; de la tribu de Manasés, doce mil; de la tribu de Simeón, doce mil; de la tribu de Leví, doce mil; de la tribu de Isacar, doce mil; de la tribu de Zabulón, doce mil; de la tribu de José, doce mil; de la tribu de Benjamín, doce mil.*

· Figura XXV:



Cruz griega realizada con letras naranjas y con el texto interior en rojo; en el cruce de las dos filas de letras aparece una pequeña cruz realizada con cuatro cuadradillos. Las letras forman la palabra *Alleluia* y el término *Amen* aparece en el interior de la cruz central. El título del poema es *De Alleluia, et Amen in crucis forma ordinata*.

· Figura XXVI:

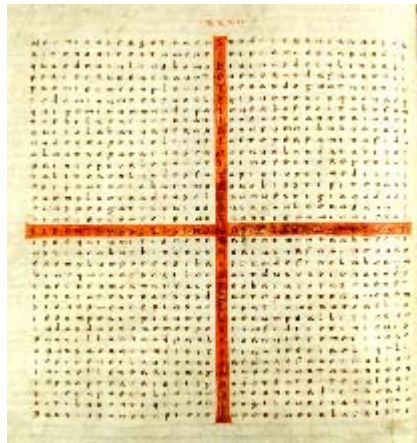


Cruz griega en rojo con letras amarillas en su interior. El título del poema es *De prophetarum sententiis, quae ad passionem Christi ad nostram redemptiones pertinent* y describe las profecías que los profetas⁹⁷ han realizado sobre Cristo y la relación de estos textos con la redención del Mundo.

Esta figura pertenece al cuarto modelo señalado por Cózar en el que se destaca el verso central vertical y horizontalmente para formar la cruz. El texto interior de la cruz, *Es placida superis, crux, huic es navita mundo*, relaciona de manera poética la salvación del mundo a la deriva con la cruz.

⁹⁷ Isaías, Jeremías, Ezequiel, Daniel, Oseas, Joel, Amós, Abdías, Jonás, Miqueas, Nahum, Habacuc, Sofonías, Ageo, Zacarías y Malaquías

· Figura XXVII:



Cruz griega en naranja con letras rojas en su interior. Al igual que la figura anterior, la número XXVII también pertenece al cuarto modelo en el que se destacan el verso central del poema, en vertical y en horizontal, para formar la cruz.

El título del poema es *De apostolorum dictis ex eodem re in Novo Testamento*.

· Figura XXVIII:



Cruz griega en naranja con letras rojas en su interior. En la parte inferior se observa la representación del propio Rábano Mauro, como indican las letras superpuestas a la figura.

El título del poema es *De adoratione crucis ab opifice* y es una alabanza del autor a Dios Todopoderoso, en sus tres personas, así como al símbolo del cruz. Sobre la figura de Rábano Mauro aparece el texto *Rabanum memet clemens rogo, Christe, tuere, O pie iudicio*.

La figura del beato, tonsurado y con túnica blanca y manto verde, aparece de rodillas y con las manos alzadas en señal de oración o de súplica. El tratamiento de los ropajes, pese a lo tosco del trazo, trata de mostrar un cierto realismo y reflejar de manera naturalista la corporeidad de la figura en consonancia con la estética del renacimiento carolingio. También el rostro del personaje muestra una individualización y un realismo que, si en algún caso no alcanza las cotas de otras piezas, no se debe a una buscada idealización o a la estética conceptual de otras manifestaciones prerrománicas, sino a las limitaciones del miniaturista.



En lo referente a su estilo, resulta complejo establecer con seguridad una filiación debido a que su calidad es inferior a la de otras piezas características de determinadas escuelas y a que sólo conservamos la imagen de Rábano Mauro de todas las representaciones figurativas que ilustraron el manuscrito. Pudo haberse copiado en el propio monasterio de Salzburgo que, como ya se ha mencionado, estuvo muy influido por Saint Denis y Saint Amand, aunque por cercanía geográfica no puede descartarse la influencia del Monasterio de Fulda.

Conclusiones

El *De Laudibus Sanctae Crucis* es una obra extremadamente compleja que funde en sí misma una honda y encendida alabanza al Creador y a la cruz junto con un estudio numérico y bíblico de gran densidad. El conocimiento profundo y exhaustivo de los textos bíblicos y exegéticos permite al autor *demostrar* mediante razonamientos cuasi científicos las verdades de la fe. En consonancia con el espíritu del Renacimiento Carolingio, se busca que lo que para el creyente es irrefutable por causa de la fe, lo sea también porque los textos así lo demuestran; en un momento histórico en el que se vuelve al mirada a la antigüedad y se potencia el conocimiento del universo en todos sus aspectos, la

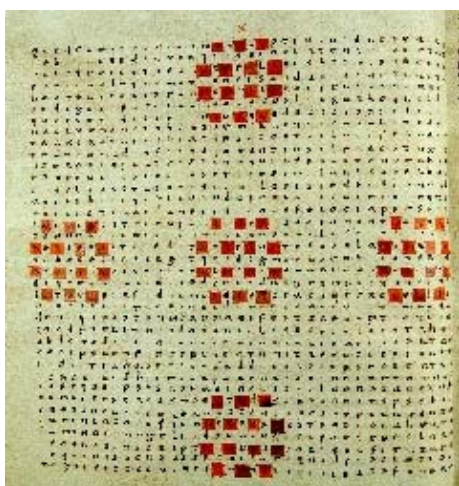
proclamación del mensaje de salvación no podía en ningún caso alejarse de esa tendencia.

Estos *Cármina Figurata* tratan el tema de la salvación, de la universalidad del mensaje de Cristo y de su sacrificio mediante símbolos que aluden a la totalidad de lo creado, ya sea el tiempo, el espacio, etc. de forma que la ciencia y el conocimiento se vuelven prueba irrefutable de las verdades del Evangelio.

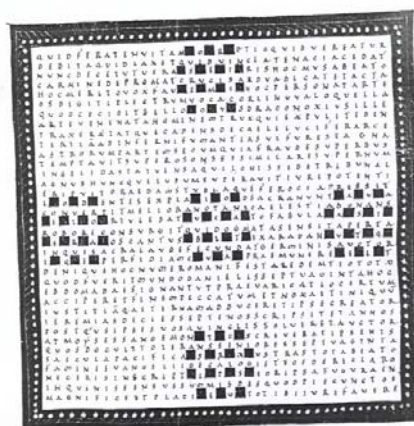
A nivel literario, la obra de Rábano Mauro fue extremadamente célebre en su momento aunque, según algunas opiniones, es infinitamente inferior a obras como *De institutione clericorum* o a otros textos exegéticos del mismo autor. La calidad artística del MSS 131 de la Biblioteca Histórica, como ya se ha mencionado, es relativamente inferior a la de otros ejemplares procedentes de *scriptoria* más ricos en tradición, aunque destaca por el hecho de ser la más antigua de las escasísimas copias existentes en España de una obra de gran trascendencia en su momento.

La comparación con algunas imágenes del Ms. Vit. 20-5 de la Biblioteca Nacional (del que sólo hemos podido consultar la reproducción en microfilm) nos demuestra que las composiciones son idénticas en diseño y que el modelo de la obra estaba claramente fijado desde el ejemplar del siglo IX, el MSS 31 de la Biblioteca Histórica, hasta el de la Nacional, dos siglos más moderno. Por tanto, las variantes en la representación se deben a aspectos puramente técnicos y de destreza del copista, así como a la evolución de los presupuestos estéticos desde los modelos carolingios, mucho más preocupados por el naturalismo, hasta la expresividad románica más centrada por la intensidad del mensaje transmitido.

Figura X



MSS 31 de la Biblioteca Histórica

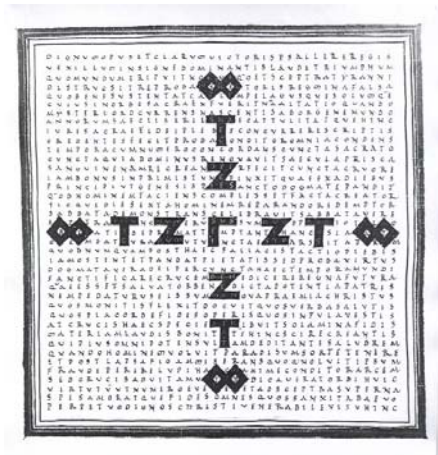


Ms. Vit. 20-5 de la BNE

Figura XIV

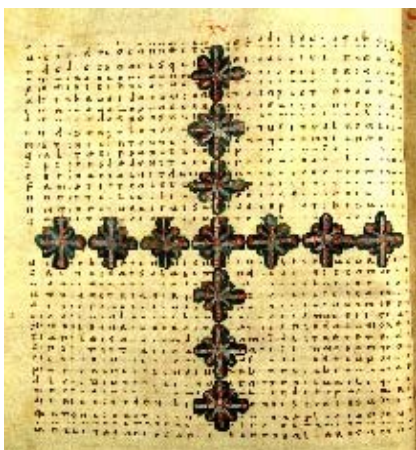


MSS 31 de la Biblioteca Histórica

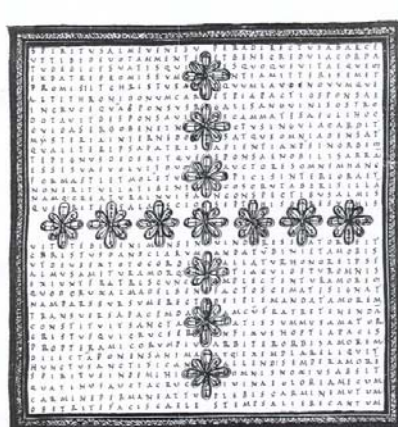


Ms. Vit. 20-5 de la BNE

Figura XVI



MSS 31 de la Biblioteca Histórica

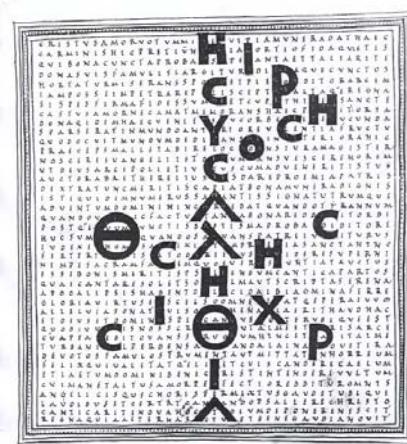


Ms. Vit. 20-5 de la BNE

Fig. XXII



MSS 31 de la Biblioteca Histórica



Ms. Vit. 20-5 de la BNE

Figura XXVIII



MSS 31 de la Biblioteca Histórica



Ms. Vit. 20-5 de la BNE